Tegocześni Poeci Sceniczni Francuzcy.

II. KAZIMIERZ DELAVIGNE.

Wyznać należy, że powody i zalety, które ustaliły jego wziętość w zawodzie drammatycznym nie zasadzają się na saméj istocie literatury, ale na ubocznych okolicznościach. *Delavigne* nietyle sobie jedna pochwał przez to co pisze, jak raczéj przez to, czego unika. Przedewszystkiém wystrzega się nowych pomysłów; bo kto chce wynajdywać, ten się naraża że musi chodzić po lodzie; a pan *Delavigne* jest ostróżnym, chce pewnym postępować krokiem. Dlatego starannie wystrzega się wszelkich hazardownych nowości, póki ich publiczność nie ustali pochlebnemi oklaskami; rzeczy niezwyczajnych, w których smak publiczności mógłby znaleźć powód do zniechęcenia, unika jakby występku; zgoła ze wszystkich błędów, których nie popełnił, albo popełnić nie odważył się, tworzy się poniekąd sława odjemna (négative) pana *Delavigne*, mająca pewniejszą podstawę, aniżeli sława innych tegoczesnych poetów. Ale też nie należy być względem niego niesprawiedliwym; z nieustraszonėm staraniem i wytrwałością czyni co może, by utrzymał należycie tę wziętość. Wprawdzie nie tworzy nic wielkiego, nowego, genialnego, ale tworzy to co może, i tak dobrze jak może. Co do układu i wykończenia dzieł swoich, co do wyboru i charakterystyki osób, co do budowy wiérsza, co do średniówki i rymów, usilnie baczy, aby pełnił powinność godnego poety. Nie mogąc dójść szczytności, chce jednak

i w najmniejszéj rzeczy być nienagannym. Bez wątpienia pragnąłby być także genialnym, głęboko myślącym, patetycznym; lecz widoczną jest rzeczą, że nie jego-to wina, iż się nie może wznieść nad własne siły. Natura nie przeznaczyła go na twórczego poetę, a temu żadne usiłowania już nie zaradzą.

Wiadomo, iż z okoliczności narodzenia się Króla Rzymskiego, *Delavigne* po piérwszy raz wystąpił jako poeta; i wartoby było śledzić i poznać, jakiemi sposoby wyniósł się od owego czasu do dnia dzisiejszego; jakich używał środków, jakie obrał dążności, z jakiéj strony umiał pociągać publiczność i zgadywać jéj skłonności, jakie zadanie poetyczne sobie utworzył; jednem słowem, jak sławę jego historycznie wyjaśnić?

Podstawą dzieł pana *Delavigne* jest niezłomne uszanowanie dla tego, co nazywamy tradycyą. Nie wierzył on nigdy, aby ciągłemi naśladowaniami *Kornela i Moliera* można zapełnić repertoar teraźniejszego teatru; mimo to, pod hasłem *Świętoszka i Cynny* ruszył w pole drammatyczne. Jego uszanowanie dla tych dwóch imion zapewniło mu oklaski i przychylność większości, gdy tymczasem potajemnie tyle tylko zachowywał lub zmienił z klassycznych wzorów XVII wieku, ile mu było potrzeba. Wyznać należy, że sława pana *Delavigne* właśnie pod dobroczynną opieką tradycyi doskonale wzrastała. Jego „*Nieszpory Sycylijskie*" nie są dalszym ciągiem *Kornela,* bo w rzeczy saméj nie są niczém więcéj, jak brzmiącym stylem tragicznym. Jego „*Szkoła Starców*" nie jest dalszym ciągiem *Moliera,* bo w rzeczy saméj nie jest niczém więcéj, jak genialnym listem zamienionym w dyalog. Lecz mądry ojciec umiał obu tym dzieciom nadać za ojców chrzestnych świętéj pamięci *Moliera i Kornela,* wzy-

wa dla nich francuzko-literacki patryotyzm, ogłasza w prologu, a nawet wśród dyalogu swoje uszanowanie dla poetów złotego wieku: takie zeznanie uchodzi u ogółu za dowód jego geniuszu. Publiczność wprawdzie zostaje oszukaną w swojéj dawnéj wierze; ale sposobem tak niewinnym że nie możemy tego za złe poczytywać. Kto wybieg poznaje, ten uważa przyznanie się poety do tych lub owych zasad, za to co ono warte, bez powzięcia wyższego mniemania o jego zdolnościach.

(*Dalszy ciąg nastąpi.*)

DZIEJE BALETU.

(*Dalszy ciąg.*)

W tym czasie *Le Picq* przybył z Neapolu do Paryża, dla odwiedzenia Noverra. Jego szlachetna postać, czarująca harmonia we wszystkich jego poruszeniach; jego niewymowna zręczność i lekkość, uczyniły go wnet ulubieńcem dworu i publiczności. Było-to właśnie w czasie, gdy anakreontyczny balet „*Les caprices de Galathée*" utworzony został. Le Picq został z zapałem przyjęty, nazywano go Apolinem tańca; lecz intrygi jego kollegów zmusiły go wkrótce opuścić Francyą. Udał się najprzód do Neapolu, a potém do Londynu, gdzie powszechną zwracał uwagę; lecz wnet opuścił Anglią i wstąpił w służbę rossyjską, gdzie w krótkim czasie talent jego zjednał mu poważanie dworu i szlachty.

Ostatnim na naszéj liście, zanim przyjdziemy do tego, którego nazywają „*le plus étonnant de l'Europe,*" jest młody Gardel. Zdawało się, że natura utworzyła go na

zastąpienie Vestrisa starszego; lecz zaledwo zaczął rozwijać swój znakomity talent, kiedy choroba zmusiła go opuścić scenę i wyrzec się kompozycyi baletów.

Z wystąpieniem młodego Vestrisa rozpoczęła się epoka, w któréj sztuka doszła może do najwyższego szczytu doskonałości. Roku 1772 *Vestris le jeune* (zwany także Vestris Allard, gdyż był synem tancerki Allard,) wystąpił piérwszy raz na scenie, a sposób, jak został wprowadzony, zgadzał się doskonale z miłością własną i pompatycznością, którą ojciec jego, *lou Diou*, zawsze i wszędzie okazywał. Wyprowadził chłopca na przód, a po krótkiéj przemowie do publiczności, rzekł z dumną miną do młodego kandydata do oklasków: „*Allez, mon fils; montrez votre talent! Votre père vous regarde!*" (Idź mój synu, okaż swój talent! twój ojciec patrzy na ciebie!) Znany Grimm w następujący sposób pisze o tym wypadku, który naturalnie tak dwór, jak i publiczność bardzo zajmował: — „Byliśmy świadkami szczególnego fenomenu przy operze; wielki Vestris został przez chłopca półtrzynasta roku mającego zastąpiony; tańczył on z tąż samą precyzyą i niemal z równąż siłą, co ów wielki człowiek, a jednak ten nie gniéwa się bynajmniéj, że go takie dziécię prawie *zaćmiło*; ale téż-to dziecię nietylko jest uczniem lecz i jego *synem*, i synem sławnéj Allard." I tu Grimm zaczyna w dość jowialny sposób mówić o połączeniu w tym chłopcu dwóch wielkich talentów.

Skoro młody Vestris rozpoczął swą karyerę, ukazał się téż znowu balet „*Les caprices de Galathée,*" i objął w nim rolę, w któréj kilka lat przedtém Le Picq celował. Jakkolwiek taniec syna „*bożka tańców*" był świetny i podziwienia godny, łatwo jednak pojąć, ze w swoim wieku nie mógł jeszcze dójść do tak wysokiego stopnia wdzięku,

czucia i wyrazu, jaki okazał Le Picq, i którego nawet *lou Diou* nigdy nie dosięgnął. Często, gdy ten mawiał o zdolnościach swego syna, wołał, kładąc rękę na serce: „Co się tyczy tego, nic mi do życzenia nie pozostaje; naturalnie co innego z trzymaniem głowy i ramion; co do tego może jeszcze z kilka lat popracować, zanim dojdzie do doskonałości. Ja sam potrzebowałem całego roku, zanim nadałem moim ramionom należytą okrągłość; daję mu sześć lat na nauczenie się menueta, a to nie jest za wiele. O, gdybym teraz mógł wykonać to nogami, co mam w mojéj głowie!... Ale tak to wiek tamuje łot geniuszu, a jednak, kto wié, czy chłopiec kiedy tak daleko zajdzie jak ja; jeżeli jednak tak daléj pracować będzie, dodał *lou Diou* ze zwykłą swą miłością własną; zachowałem mu kosztowny podarunek, pozwolenie noszenia *mojego* imienia."

Pomimo znakomitego talentu tych koryfejów, stanowisko baletu w tym czasie, nie podniosło się; wszyscy bowiem tancerze z prawdziwą namiętnością usiłowali przywłaszczyć sobie sposób tańca dwóch wirtuozów. Stali się niedokładnemi kopistami, małpowali swych mistrzów, a że niepodobna przysposobić sobie właściwości artysty, przejęli tylko ich surowe i grube zarysy. Nie postrzegli oni, że tamci mają coś, czego naśladować nie można; bo gdyby im się to udało, musieliby posiadać toż samo usposobienie, tenże sam smak, też same siły fizyczne; powinniby być z téj saméj co oni formy ulani. Gdy im na tych wszystkich darach zbywało, przeto nadaremnie pracowali. I kobiéty poszły za tym przykładem, a tak taniec opery niebawem stał się nieznośnym i najjednostajniejszym. Przez tę nieszczęsną manią naśladowania, i piruet, który szczególniéj przez starszego Vestrisa z niepospolitą lekkością i wdziękiem był wykonywany, stał się ulubioném

źródłem pomocy większéj części tancerzy, i poniekąd, jak Noverre powiada, chlebem powszednim publiczności.

Roku 1779, niesnaski stały się tak gwałtownemi, że zwróciły uwagę dworu. Gdy Vestris raz zuchwale odpowiédział panu de Vismes, ten zapytał go, czy wié, z kim mówi. „Z kim mówię? odpowiedział tancerz; z dzierżawcą moich talentów!" Te spory przyjęły niezadługo tak groźną postać, że zostawiono młodszemu Vestrisowi wybór między spiesznèm oddaleniem się a uwięzieniem. Nic nie mogło być bardziéj wzruszającego, bardziéj patetycznego, jak to rozłączenie się ojca z dziécięciem. „Idź mój synu, zawołał *lou Diou;* jest to najpiękniejszy sen w życiu twojém; weź mój pojazd, odjeżdżaj! Ja wszystkie koszta poniosę."

Dauberval podobnież został ukarany; po tych karach nastąpiły rozprawy, postanowienia, poselstwa do Versalu. Lecz gdy im król oświadczył, że jest znudzony temi nieporozumieniami, i że one ściągną na nich jego najwyższą niełaskę; wrócili wtedy do swéj powinności.

Roku 1784, młody Vestris powrócił z Londynu do Paryża; lecz wywichnienie nogi nie dozwoliło mu tańczyć. Hrabia Hagn znajdował się właśnie wtenczas w stolicy, i królowa życzyła, aby artysta w obec tego pana złożył świetną próbę swoich zdolności; z tego powodu trzy razy posyłała do Vestrisa, wzywając go, aby się wszelkiemi sposobami starał choć raz tańczyć przed Hrabią. Królowa dowiedziała się wprawdzie, iż tegoż samego rana odbył dwie próby; lecz nikt nie chciał donieść jéj o skutku tego, o pogorszeniu się jego słabości. Nie wiémy, jakim sposobem ten wypadek opowiedziany został ministrowi, baronowi de Breteuil; lecz ukarał nieprzybycie artysty rozkazem przytrzymania go, i wtrąceniem mło-

dego tancerza do Laforce; wiadomość ta cały Paryż wprawiła w poruszenie; utworzyły się stronnictwa za i przeciw artyście, lecz nic nie zrównało przerażeniu jego rodziny. „Ach! wołał *lou Diou*, ze zranioném sercem i z oczyma łez pełnemi; piérwszy to raz *moja* rodzina popada w nieporozumienie z familią Bourbonów!” Możnaby sądzić, że honor całego narodu został naruszony; utrzymywano, że Vestris jako nieposłuszny rozkazom królowéj, zasługuje nietylko na wygnanie z teatru, ale i z Królestwa. Vestrisowie znowu żalili się na niesprawiedliwość i potwarz; młodszy oświadczył, że nigdy już nie wystąpi na scenie, jeżeli nie uzyska wolności i publicznego zadość-uczynienia; starszy groził, iż z dostojną swą rodziną opuści Francyą; ze wszystkich stron paszkwile, epigrammata i karykatury jak grad spadały. Nareszcie królowa uśmiérzyła burzę, i kazała uwolnić Vestrisa.

Gdy piérwszy raz wystąpił po uwolnieniu, teatr był przepełniony; nie pamiętano tak wielkiego i burzliwego zgromadzenia. Powitano go oklaskami i sykaniem. Na melodyą jego tańca obrano znaną aryą: „*Panie, patrz na łzy moje!*” i całe działanie odpowiadało jéj charakterowi; lecz wrzawa zagłuszyła orkiestrę. Sam tylko Vestris zachował przytomność umysłu, i tańczył zupełnie pięknie. Podczas oklasków dawał się słyszéć krzyk przeciwników jego: „Na kolana!” Straże wykonały były ścisły rozkaz, aby się do niczego nie mięszać, jeżeliby do ważnych nie przyszło wypadków; widząc jednak kamienie padające na scenę, wpadli na parter, i aresztowanie najzapaleńszych wnet uśmierzyło rozruch.

(*Dokończenie w przyszłym Numerze.*)

TEATRY PETERSBURGSKIE.

List trzeci (1837.)

Tak jak wy w Paryżu macie swoje konserwatoryum, my również w Petersburgu mamy naszę *Szkołę Sztuk*, gdzie muzyka, taniec i deklamacya są wykładane, pod protekcyą zarządu *Cesarskiego*. Z téj to szkoły wyszła większa część wielkich aktorów Rossyi. Nie jestem ja z tych (a może będziesz także mego zdania), którzy sądzą, że ludzie mogą się w szkole nauczyć przejmowania się sytuacyami mniéj więcéj drammatycznemi. Bez wątpienia znajdują się w teatrze podania, które mogą być uważane za podstawę sztuki; lecz, w ogólności, niepodobna ustanowić prawidła, dla określenia wyrażeń, poruszeń, których swobodne użycie całą stanowi zaletę.

P. *Karatygin*, nasz pierwszy artysta, wyszedł z petersburgskiéj szkoły; wyszedł z niéj z wielkiemi zdolnościami, jednak wszystko co czyni na scenie, jest oczywiście skutkiem wyrachowania; zdaje się, że mówił do siebie: tu zaokrąglę ramię z powagą, ten frazes oddam z przyciskiem, stanę na środku sceny, otworzę lub zamknę oczy; jedném słowem, wszystko jest nauczone na pamięć, tak jak słowa roli. Jakkolwiekbądź, pan *Karatygin* jest najlepszym artystą rossyjskim; stała płaca jego wynosi 7,000 rubli, oprócz tego miewa co rok benefis i urlop, którego używa w Moskwie, przynosi on mu znaczną summę.

Role, które uważają za jego najlepsze, są: Lejcestra *w Maryi Stuart* Szyllera; *Hamleta* w tragedyi téjże nazwy; gracza *w Trzydziestu latach*; barona Mejnau *w Nie-*

nawiść ludzi i żal. Nazywają Karatygina Talmą rossyjskim; lecz ma on nad Talmą niezaprzeczoną korzyść, iż gra w tragedyi, w komedyi, i w wodwilu. Widzieliśmy go *w Familii Riquebourg, w Oszuście wielkiego świata,* w sztukach tłumaczonych z francuzkiego, z wyrzuceniem śpiéwek; co do mnie, mocno żałuję, że ma pretensyą okazywania takiéj wielostronności talentu; jest on po prostu śmiészny w dziełach tego rodzaju. Zresztą zdaje się, że ta przywara jest wspólną wszystkim wielkim aktorom. Gdy mieszkałem w stolicy Francyi, powiadano mi, że nawet Talma grał *Zokrysa* przed zgromadzeniem przyjaciół w Brunoy, i że się gniéwał do żywego, gdy przekładano nad niego *Bruneta.*

Pani *Karatygin,* żona naszego artysty, jest jeszcze młodą i piękną; jest dosyć rosła, dobrze zbudowana; szkoda tylko, że trochę tyje. Zajmuje ona w naszym teatrze role panny Mars: chociaż talentu zaprzeczyć jéj nie można; jéj gra bowiem jest pełną tkliwości; lecz głos jéj niekiedy jest przestrojony; jéj sposób mówienia zbyt powolny i zbyt dokładnie akcentowany. *Matylda* czyli *Zazdrość* (*) jest dziełem, w któréj pani Karatygin szczególniéj się spodobała.

Role piérwszych amantów w teatrze rossyjskim Petersburga zajmuje p. *Maximow*, uczeń *szkoły*; dopiéro od dwóch lat dał się nam poznać. *Piérwsza miłość, Będę aktorem, Wybawca,* dzieła przełożone z francuzkiego, są najszczęśliwszemi dla Maximowa, i gra jego jest w nich przedziwną. Lubią go także i często go przywołują. Chociaż w ogólności nic nie można wnosić z nagród tego rodzaju, które tu bez zastanowienia udzielają,

(*) Dramma znana u nas pod tytułem: „Zazdrość czyli tajemnica żony."

przyznać jednak trzeba, że Maximow zasługuje na nie, równie słusznie jak przemyślny Karatygin, który zawsze a zawsze jest przywoływany.

Pan *Sosnicki* w rolach Gontiera wprawiał w uniesienie; sami artyści francuzcy kładą go w piérwszym rzędzie. Szkoda że bardzo rzadko zjawia się na scenie, któréj jest zaszczytem, co tym smutniejszą jest rzeczą, iż artyści nasi znaleźliby w nim wzór doskonały.

P. *Diur*, piérwszy komik jeszcze bardzo młody, nabył już niemałéj sławy. Dopełniła jéj rola komornika *Jowialskiego*, którą gra nieporównanie lepiéj, niż wasz *Philippe*, którego widziałem w teatrze *des Nouveautés* w Paryżu. Jak się łatwo domyślasz, *Komornik poeta* został przerobiony dla sceny rossyjskiéj więcéj jeszcze, niż wszystkie inne sztuki, gdyż niktby tu nic nie zrozumiał z żartów, które się znajdują w téj sztuce, i które są tak paryzkie; straciłyby one połowę wartości nawet na granicy departamentu Sekwany; duch roli został ten sam, a sztuka, dzięki dzielności i humorowi artysty, stała się równie popularną w Petersburgu, jak w Paryżu.

P. Diur nietylko grywa w wodwilu, w komedyi, lecz śpiéwa także jako barytonista w operze. Głos jego jest piękny i dźwięczny; ztémwszystkiém uważają, że od czasu, jak się ożenił, stracił trochę jako śpiéwak. Jako aktor zaś grywa ciągle z całą mocą swego talentu. Uwielbiają go powszechnie.

P. *Briański* jest artystą wytrawnym w rodzaju ojców, intrygantów i królów. Rola Glocestra *w Dzieciach Edwarda* przyniosła mu zaszczyt, chociaż dalekim jest w tém dziele od pana *Geniez*, grywającego tę rolę w teatrze francuzkim.

Pomiędzy najznakomitszemi naszemi artystami mieliśmy pana *Samojłowa*; córka odziedziczyła teraz oklaski po swoim ojcu. Jestto żywa i dowcipna subretka. Nie licząc świetnych zdolności, ma ona tę wielką zasługę, że jest jedyną aktorką w naszym teatrze, która się ubiera z niejakim gustem i z pewną sympatyą dla mody. Może używa tego środka dla poprawienia krzywdy, iż nie jest piękną. Wié ona, iż toaleta może poniekąd zastąpić piękność.

Panów *Szamajew i Pietrow* uważamy za dwóch najcelniejszych naszych śpiéwaków; p. *Szamajew* jest piérwszym tenorzystą, a p. *Pietrow* basistą. Rola Bertrama *w Robercie djable* wsławiła go u nas. P. *Szamajew*, nasz piérwszy tenorzysta, grał i śpiéwał rolę Roberta z największém zadowoleniem publiczności; po téj roli najbardziéj podoba się *w Napoju miłości*, wodwilu w 1 akcie.

Panna *Szelichowa*, młoda i śliczna, która w operze naszéj zajmuje rodzaj Pani *Damoreau Cinti*, odznacza się również w wodwilu przyjemnością; jéj smak niewymownie czysty, jéj wyborna metoda niemiecka, i znakomity talent do komedyi, kładą ją w piérwszym rzędzie. Panna Szelichowa jest bez zaprzeczenia perłą naszego teatru. *Bożek i Bajaderka* jest najpiękniejszym jéj tryumfem.

LITERATURA DRAMMATYCZNA.

Wydawca dopełniając swego zobowiązania, pospiésza z udzieleniem czytelnikom, treści czterech dzieł scenicznych, w ostatnich czasach przedstawionych, i z upodobaniem przyjętych na rozmaitych teatrach paryzkich.

Teatr Wielkiéj Opery.

GWIDO i GINEWRA
czyli
POWIETRZE WE FLORENCYI.

Opera w 5 aktąch przez Skriba z muzyką Halewego; wystawiona w Paryżu po raz piérwszy 5 Marca 1838 r.

Gwido młody snycerz, kocha nieznajomą, którą oswobodził z rąk rozbójników. Od téj chwili, wszystko mu sprzyjało. Kosmus Medyceusz powierzył mu ważne roboty. Wziętość młodego artysty wzrosła do tego stopnia, że Kosmus zaprasza go na ucztę weselną swéj córki Ginerwy, z Manfredem, księciem Ferrary. Książę, pragnąc aby wszystkie znakomitsze talenta jego czasu przydały blasku téj uroczystości, wzywa na nią także Ricciardę, słynną śpiéwaczkę. Ricciarda kocha Manfreda równie jak Gwido kocha Ginewrę, bo tą nieznajomą którą on ubóstwia, nie jest kto inny jak się sam przekonywa, tylko córka Medyceusza. Wyrzeka się jéj; lecz Ricciarda uniesiona szałem miłości i zazdrości, zaprzysięga pomstę i truje Ginewrę. Jednak cios chybia. Ginewra tylko wpadła w letarg, i dzięki trwodze jaką przejęła łotrów, którzy wcisnęli się do grobów, dla przywłaszczenia sobie klejnotów z któremi ją pogrzebano; wychodzi z podziemia. Nieszczęśliwa, błądząc samotna wśród nocy, puka do drzwi domu swego małżonka, który wyprawia biesiadę rozpustną, téjże saméj nocy gdy ona pogrzebaną została. Manfredi strzela do niéj z broni; lecz powiétrze go dotyka, umiéra wraz z wspólnicą swego nierządu Ricciardą. Co do Ginewry, Gwido ją spotyka, wybawia z rąk rozbójników, uprowadza do swojéj wioski w Apeninach, gdzie Kosmus znalazłszy ich, łączy węzłem małżeńskim i błogosławi.

Taką jest sztuka pana Skribe: jest to nędzna melodramma, w któréj tylko scena biesiady jest zajmującą. Zdaje się że pan Skribe swoje najlepsze sztuki poświęca panu Meyerbeerowi. Położenia muzykalne również nie są tak liczne ani téż oryginalne. Propozycya którą Ricciarda czyni Forte Braccio aby ten zamordował Ginewrę, zbyt przypomina tercett *Stradelli*. W trzecim akcie, sceny Gwida z Teobaldem, ocucenie się Ginewry w grobach, są dość muzykalne i przekonywają o téj niezmiernéj wyższości muzyki która podnosi sceny, które bez niéj odegrane byłyby śmiésznemi. Cała biesiada czwartego aktu co do muzykalności jest dobrze prowadzoną i wynalezioną; lecz zbyt nieco z początku jest podobną do

piątego aktu *Don Juana*. Spotkanie się z Gwidem jest za długie. Co do piątego aktu, nic w nim nie ma, ale to nic wcale. *Powietrze we Florencyi*, wielkie powodzenie piénięźne miéćby mogło, gdyby miało inny akt piąty. Lecz to nie jest wina muzyki, ale poematu.

Teatr Opery Włoskiéj.

PARYZYNA.

Opera w 3 aktach przez Felixa Romani z muzyką Donizettego, wystawiona w Paryżu po raz piérwszy 8 Lutego 1838 r.

Książe Azzo zazdrośnym jest o Paryzynę swoję młodą małżonkę; ponury i milczący, przebiega gaje otaczające Ferrarę, aby zdybał występną co zapomina o nim, kochając pięknego rycerza Hugues, swego dawnego oblubieńca, którego musiała poświęcić dla dostąpienia tronu. Długi czas szczęśliwi kochankowie ukrywają się przed baczném okiem srogiego Azza. Lecz nieszczęściem sama Paryzyna, mając serce przepełnione miłością, wymawia przez sen nazwisko kochanka, a przez to odkrywa cały ich zwiazek. Grom pada na głowę Paryzyny za jéj przebudzeniem. Azzo rozkazuje wtrącić ją do więzienia wraz z jéj wspólnikiem. Tu Ernest powiernik Azza wyznaje swemu panu tajemnicę, że Hugues jest synem jego i nieszczęśliwéj Matyldy, którą Azzo w zapale zazdrości kazał zamordować; że ta przed zgonem swoim powierzyła jego pieczołowitości to dziécię. Na tę wiadomość niespodziéwaną, Azzo się ociąga z wydaniem wyroku śmierci na występnych; lecz głos skrzywdzonego honoru przemaga: Hugues ginie z rąk kata. Paryzyna którą okrutny małżonek zmusił być obecną śmierci kochanka, nie może znieść tego okropnego widoku; przeklina Azza, i z wielkiego wysilenia pada i umiéra.

Wiele scen, nadewszystko aktu drugiego, winne są swój effekt, piękności położeń, jakotéż i muzyce. Melodya obficie leje się z czarodziejskiéj czary w téj operze, lecz rzadko uderza swą oryginalnością; owszém często ona przypomina Rossiniego, Belliniego, a nawet Meyerbeera. Cały piérwszy akt, z wyjątkiem kilku miejsc, więcéj mieć będzie powodzenia w salonach niż na teatrze. Drugi pełen jest ruchu i ognia, lecz numera które utrzymają Paryzynę, i ustalą jéj sławę, są te w których Donizetty,

walcząc z położeniami najdrammatyczniejszemi, trafił na wyrażenia najwznioślejsze i najtragiczniejsze; a takiemi są duet i kwartet drugiego aktu, i przekleństwo kończące akt trzeci. Owertura jest bardzo nędzna, i żadnego związku nie ma z dziełem; owszém nosi koloryt zupełnie oddzielny.

Teatr w Palais-Royale

FRASKATI.

Komedyo-Opera w 3 aktach przez Pana Desforges.

Działo się to za Cesarstwa. Młoda i piękna królowa hiszpańska miała nóżkę zgrabną i maleńką, którą też z niepospolitą ubiérała starannością; udawała się po kolei do wszystkich szewców Madrytu, Sewilli i Andaluzyi, lecz ani jeden, mimo usilnych starań, nie zdołał ubrać dość elegancko i ponętnie królewskiéj nóżki. Biédna królowa była w rozpaczy, umiérała z nudów, i zagrażała jéj choroba. Wszyscy hiszpanie sądzili, że wkrótce już przywdzieją żałobę, gdy w tém jedna ze służących pięknéj pani, wychowana we Francyi, odgadłszy źródło jéj ciérpień, radziła jéj, aby sprowadziła obuwie z Paryża, z téj ojczyzny mód, dobrego smaku i małych nóg. Ucieszona królowa mianowała doradczynię swą piérwszą damą honorową; potém kazawszy wziąść dokładną miarę swéj nogi, odesłała ją do posła hiszpańskiego w Paryżu, przez umyślnego gońca. Poseł otrzymawszy depesze, pędzi do szewca cesarskiego, do szewców Dworu, do wszystkich szewców Paryża, i zbiéra wszystkie piękne trzewiki, które mógł znaleźć. Wszystko zdawało się już kończyć, kiedy wieść o częstych wycieczkach posła hiszpańskiego, wkradła się do pałacu Tuilerie. Zaczęto śledzić posła, donoszono że go widziano w Palais-Royale, to znów na bulwarze; jedni na téj, drudzy na owéj stronie, a to w przeciągu kilku godzin. Cesarz nie wiedział, co o tém sądzić, i nareszcie zgodzono się, że jakaś zmowa się knuje. Po tysiącznych dopiéro poszukiwaniach, i po ogromnym hałasie rozwiązano zagadkę, i dowiedziano się, że królowa hiszpańska podniosła rokosz przeciw szewcom Madrytu, na korzyść szewców Paryża.

Ta mała anekdotka była już przedmiotem romansu pana Mortonval, p. t. „*Un secret d'Etat*. Lecz zkąd tytuł *Fra-*

scati? Cóż on może mieć za związek z trzewikami i posłem? Posłuchajmy drugiéj części:

Młoda jedna kobiéta ma kuzyna, z którym zostaje w rozmaitych interessach familijnych; lecz mąż jest niezmiernie zazdrośnym. Gdzież się tedy widzieć? Kuzyn proponuje *rendez vous* w ostatni wtorek, na balu opery. Kuzynka przyjmuje; prosi jednę ze swoich przyjaciółek która ma iść za mąż, aby jéj towarzyszyła; ta przywdziéwa na twarz maskę i wychodzą. Lecz, o nieszczęście! dorożka która ich wiezie, łamie się przy bramie Frascati; wnoszą je bez duszy, umiérającą, do nieszlachetnego miejsca, którego goście opuszczają na chwilę ruletę, aby rzucić ciekawe oko, na nowo przybyłe twarzyczki. Między ciekawemi znajduje się chirurg, który zajmuje się najbardziéj zranioną; druga zachowała maskę; i nie została poznaną. Nazajutrz chirurg spotyka na ulicy młodą dziéwczynę, którą w wilią był leczył. Opowiada więc przed wszystkiemi to, czego był świadkiem. Rodzice jéj i ten który ma być jéj małżonkiem, otaczają go, zadają mu tysiączne pytania, na które odpowiada otwarcie i prawdziwie. Pozostaje już tylko jedna rzecz do wyjaśnienia: jest to imię téj, któréj towarzyszyła w téj fatalnéj wycieczce; już ma wymówić to imię, gdy wtém spostrzega między obecnemi męża swéj przyjaciółki. Cóż ma czynić? wydać jéj tajemnicę, zniesławić w oczach jéj małżonka! Nie, woli sama cierpiéć. Nie chce więc wymienić nazwiska, którego wszyscy oczekują z niecierpliwością; obwinienia na nowo się zaczynają; gdy wtém jakaś wspaniałomyślna kobiéta opowiada że ona to prosiła młodą dziewczynę, aby ją wspiérała w ważnéj i trudnéj sprawie, która powinna zostać tajemnicą, to jest w zleceniu kupna trzewików dla królowéj hiszpańskiéj.

Taki jest romans pana Mortonval, taka jest nowa sztuka teatru *Palais Royale*. W wodwilu tym jest wielka rozmaitość ról. Sztuka ta ma ciągle wielkie powodzenie.

Teatr Wodewilu.

GOSPODA LUSTUKRA.

Komedyo-Opera w 1 akcie, przez panów Arago i Jaime.

Nie jest to gospoda pospolita w któréjby podchmieleni prostacy wyśpiéwywali piosnki hulackie, lecz miejsce bar-

dzo przyjemne, gdzie uczęszczają jedynie osoby wyższego tonu i urodzenia; bo gosposia jest zachwycająca osóbka, słowem piękna Paqueretta. Pomiędzy znaczniejszemi panami przesiadującemi tam ciągle, jest hrabia Chamilly, narzeczony siostrzenicy pana de Turenne. Mąż Paqueretty, zazdrosny z natury, dla ocalenia małżeńskiego honoru, śpiesznie wysyła swą żonę na dni kilkanaście na wieś. Lecz nieszczęściem, piérwszą osobą napotkaną przez Paquerettę, jest właśnie tenże sam hrabia, który korzystając z okoliczności, przebiéra ją w suknie wielkiéj damy i uprowadza do swego pałacu.

W tymże samym czasie, młoda dziewczyna dostaje się do gospody Lustukra, pod tytułem jego kuzynki. Jestto oblubienica hrabiego Chamilly: przybyła ona przekonać się o wierności dwóch osób, hrabiego którego nie kocha a ma zaślubić, i kawalera Saint-Jon którego kocha a nie może zaślubić. Przywdziała więc na siebie suknie wieśniaczki właśnie wtenczas gdy Paqueretta powraca do domu uciekłszy z pałacu Chamillego, w ubiorze wielkiéj damy. Przez to qui pro quo, Lustukru w ciągłym zostaje kłopocie, nie wié co już ma czynić i mówić. Czy to jest żona, czy kochanka Chamillego?

Paqueretta i Chamilly, zmyślona gosposia i Saint-Jon, są zgromadzeni w sali w któréj kazali przygotować obiad, wzbroniwszy tam wejścia Lustukrowi; lecz on chcąc sprawdzić swoje podejrzenia, wyścibia głowę przez małe okienko, słyszy wszystko co oni mówią. Widzi jak żona jego opiéra się zapałom Chamillego, oraz jest świadkiem wyjaśnienia całéj intrygi pomiędzy obecnemi osobami; Lustukru nie posiada się z radości z tego odkrycia. Zazdrość z jego serca ustępuje, siostrzenica Turena zaślubia kawalera, a Chamilly co rachował na żonę i kochankę, zostaje na koszu.

Jestto sztuczka nader żywa i dowcipna, pełna wesołości od początku do końca.

GALERYA TEATRALNA.

Do Numeru dzisiejszego dołącza się portret, z natury robiony, Nestora i Reżysera Sceny naszéj, znakomitego Artysty Drammatycznego *Bonawentury Kudlicza*, wykonany przez znanego z swego talentu rysownika p. *Seweryna Oleszczyńskiego*.